

Die Städtischen Bühnen Frankfurt

Baugeschichte

Die Baugeschichte der Doppelanlage in Frankfurt am Main setzt 1899 mit der Errichtung des alten Schauspielhauses nach dem Entwurf des Architekten Heinrich Seeling ein. Der 1902 fertiggestellte historistische Bau greift Stilelemente der Renaissance und des Barocks auf und war im Osten mit einem Magazinflügel sowie mit Wohn- und Geschäftshäusern verbunden. Zum Theaterplatz hin, seit 1992 Willy-Brandt-Platz, begleitete eine langgestreckte Kolonnade den repräsentativen Kopfbau des Schauspielhauses. Die Kolonnade bildete zugleich den Ort der Außenbewirtung des dortigen „Faust“-Restaurants.¹ Das Schauspielhaus wurde während des Zweiten Weltkriegs stark beschädigt und ab 1949 durch die Architektengemeinschaft Apel/Letocha/Rohrer/Herdt/Lehberger wieder hergestellt. Der von Treppentürmen flankierte Kopfbau des alten Schauspielhauses mit seinem Portikus blieb weitgehend unverändert, ebenso der Zuschauerraum und dessen Seitenwände, während der rückwärtige Bühnentrakt bis 1951 komplett erneuert und mit moderner Bühnentechnik ausgestattet wurde. Dazu gehört eine Drehscheibe von 38 Metern Durchmesser, in die azentrisch eine kleinere Drehscheibe eingelassen wurde. Die Drehscheibe bildet das Herzstück der gesamten Bühnentechnik und ermöglicht einen sehr variablen Spielbetrieb.

1954 prüfte die Stadt eine mögliche Erweiterung des Standorts, was schlussendlich nur mit einer Doppelanlage zu realisieren war. Im darauffolgenden Jahr erhielten die Architekten Otto Apel und sein späterer Büropartner Hannsgeorg Beckert den Auftrag für ein Vorprojekt.² Zur Vorbereitung begaben sich die beiden Architekten im Oktober

¹ Heckmann von Wehren, Irmhild: Heinrich Seeling – Ein Theaterarchitekt des Historismus. (Oktagon; 9), Münster/Hamburg 1994, S. 216-218.

² Die langjährigen Mitarbeiter Hannsgeorg Beckert und Gilbert Becker wurden am 1. September 1961 Büropartner von Otto Apel. Vgl. ISG S1 299-25, Schreiben Otto Apel an Hermann Senf, undatiert (Sep. 1961).

1956 auf eine Besichtigungsreise nach Köln, Münster, Hamburg und Malmö zusammen mit Oberbaurat Hans Ueter vom Frankfurter Hochbauamt. Sie studierten neue deutsche Theaterbauten und in Malmö das bereits während des Weltkriegs 1944 fertiggestellte Stadttheater. Beurteilt wurden insbesondere die städtebauliche Lage und die Fassadengestaltung der Theater sowie die Funktionalität ihrer Zuschauer- und Bühnenhäuser. Aus Münster nahmen die Architekten folgende Erkenntnis mit: *„Die Verglasung der Foyerräume über die ganze Raumhöhe bestätigt die Annahme, dass ein volles Öffnen nach außen nicht nur richtig, sondern wesentlich steigernd sein kann.“*³ In Malmö waren die Herren insbesondere von der Fassadengestaltung beeindruckt. *„Die Aussenfronten wirken sehr klar, bestimmt und entbehren jeglicher falscher Repräsentation. Vielleicht sind einzelne Bauglieder oder Proportionen nicht ganz überzeugend, so ist es erstaunlich, wie richtig der Bau auch heute noch (Baujahr 1944) ist.“*⁴ Vor allem waren die Architekten aber von der Notwendigkeit der Zusammenarbeit aller Künste am Bau überzeugt. *„Die Foyeranlage beweist wiederum, wie unbedingt notwendig ein gutes Zusammenwirken zwischen Architekt, Maler und Bildhauer ist, um einem festlichen Raum einen entsprechenden Ausdruck zu geben.“*⁵

Auch wenn sich durch die Besichtigungsreise keine direkten Vergleichsbeispiele für die Frankfurter Planungen ergaben, kamen die drei Architekten zu dem Schluss, dass es richtig sei, ein neues Schauspielhaus an das alte Schauspiel- und künftige Opernhaus zu bauen. Die städtebauliche Lage bot die einmalige Gelegenheit, ein *„Kulturzentrum als städtebaulichen Schwerpunkt“* zu errichten. Zudem sahen sie in der Zusammenfassung zweier Häuser *„größte betriebstechnische, künstlerische und wirtschaftliche Vorteile“*.⁶ Die Doppelanlage galt für die weiteren Planungen fortan als gesetzt.

Im Zuge der Planungen wurde ein Nebeneinander von Alt- und Neubau erwogen, wie es bei vielen prominenten Bauten der Nachkriegszeit erfolgreich angewandt worden war. Ein herausragender Baukomplex für ein solches Zusammengehen zeigt sich beispielweise beim Wiederaufbau des berühmten Gürzenichs und der Kirche St. Alban

³ ISG 1.462, Reisebericht Ueter vom 30. Okt. 1956, S. 8.

⁴ Ebd., S. 11.

⁵ Ebd., S. 12.

⁶ Ebd., S. 13.

in Köln durch die Architekten Rudolf Schwarz und Karl Band.⁷ Allerdings waren die Voraussetzungen in Frankfurt andere: „Die Untersuchungen ergaben jedoch, dass auf einem so gedrängten Platz wie hier das Nebeneinander der beiden Gebäude keine befriedigende städtebauliche oder architektonische Lösung ergeben könnte“.⁸ Man erwog nun eine Zusammenfassung beider Bauten durch eine einheitliche moderne Fassadengestaltung. Zum herausragenden Charakteristikum der neuen Doppelanlage sollte nunmehr ein 120 Meter langes Foyer werden. „So wird künftig die lagernde transparente Nordfront einen eindrucksvollen Abschluss des parkartigen Theaterplatzes ergeben, flankiert von den Hochhäusern der Degussa und der Dresdner Bank.“⁹ Der Kopfbau des alten Schauspielhauses wurde teilabgerissen, insbesondere der vor dem Eingang befindliche Portikus sowie die Freigeschosse der flankierenden Treppentürme. Ebenso wurden für das neue Schauspiel die östliche Kolonnade und sämtliche Nebengebäude abgerissen.

Die Reste des Seeling'schen Altbaus wurden komplett ummantelt und zeigen sich bis heute nur im Innern der Anlage. Die Nordseite blieb die repräsentative Eingangsseite und wurde als Glasfassade ausgeführt. Der Haupteingang liegt versetzt hinter einer Stützenreihe, die das vorkragende Obergeschoss des Foyers trägt. Durch die Unterteilung der Glasflächen in drei Achsen wurde die Stützenreihe stärker rhythmisiert. Ost- und Westseite der Anlage wurden für die Unterbringung der Verwaltung und weiterer Arbeitsbereiche mittels Vorhangfassaden weitgehend vereinheitlicht. Dabei wurden die Fassaden von den fünf bzw. sieben Fensterachsen des um die Ost- und Westseite herum geführten Foyers bewusst abgesetzt. Die Südseite fungiert als Andienungsbereich und wurde in späteren Jahren ergänzt und mehrfach umgebaut. Eine Brandzerstörung 1987 und nachfolgende Sanierungen brachten weitgehende Veränderungen inklusive der Innenräume mit sich. Mit der Aufstockung der Bühnentürme beider Häuser wurde die Kubatur der Gesamtanlage zudem stark verändert.

Die Städtischen Bühnen, insbesondere der Foyerbereich waren von Beginn an für eine Ausschmückung mit Kunstwerken vorgesehen. Geplant war insbesondere ein

⁷ Pfothner, Angela; Lixenfeld, Elmar: Festarchitektur der fünfziger Jahre. Der Gürzenich und St. Alban in Köln. Köln 1997.

⁸ Heym, Heinrich (Hrsg.): Frankfurt und sein Theater. Frankfurt am Main 1963, S. 255.

⁹ ISG S4c 320, Otto Apel: Theater-Doppelanlage Frankfurt am Main, Gutachten vom 18. März 1957, S. 5.

großes Wandgemälde Marc Chagalls. 1958 sagte der Künstler den Auftrag zu. Das Bild prägt heute einen eigenen Abschnitt des Foyers im sogenannten „Chagallsaal“.¹⁰ Untrennbar mit dem Foyer verbunden ist die Rauminstallation „Wolken“ des ungarischen Künstlers Zoltán Kemény. Anfänglich war an eine Ausgestaltung des Foyers mit Malereien gedacht. Für diese Aufgabe wurde der Grafiker Hans Leistikow ins Auge gefasst.¹¹ Dieser starb jedoch bereits im Frühjahr 1962. Schließlich beauftragte man den in Zürich lebenden Bildhauer, Maler und Architekten Kemény. Eine aus Kupferblech geschaffene raumgreifende Skulptur aus stilisierten Kumuluswolken durchzieht seither das Foyer auf dessen gesamte Länge. Anfänglich irritierte die Rauminstallation das Publikum bei der Eröffnung des Hauses 1963 noch, doch im Laufe der Jahre erfuhr das Kunstwerk eine breite Akzeptanz.

Geschichtliche Einordnung

Der Typus der Doppelanlage¹², der aus dem Versuch resultiert, flexibel auf die gesellschaftliche Nachfrage zu reagieren und das kulturelle Angebot zu erweitern, deutete sich bereits 1944 in einer Art baulicher Synthese von Schauspielhaus und Konzertbau im Stadttheater von Malmö an.¹³ Aus diesem Versuch ging nach dem Zweiten Weltkrieg der Typus der Doppelanlage hervor, die als Theaterbau zumeist unterteilt wird in „Großes Haus“ und „Kleines Haus“, oder wie in Frankfurt gar zu einer Dreiteilung von Oper, Schauspiel und Kammertheater führte. Die räumliche Zusammenlegung der Sparten insbesondere die Doppelung des Raumangebots hatte vor allem wirtschaftliche Gründe, da die Zusammenlegung synergetische Effekte mit sich brachte. Daher griffen viele Städte nach dem Krieg oftmals auf die Doppelanlage zurück und damit auf die Vergrößerung ihres kulturellen Angebots. Otto Apel führte in

¹⁰ Vgl. URL: <https://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-frankfurt.de/de/page10.html> (30.03.2020).

¹¹ ISG 126, Schreiben Otto Apel an Karl vom Rath vom 16. Aug. 1960.

¹² Bei der (Theater-)Doppelanlage handelt es sich nicht um einen feststehenden Begriff aus der Architekturterminologie. Der in der Nachkriegszeit aufkommende Begriff der Doppelanlage beschreibt ein Ensemble von Bauten, die zwei oder mehrere (Bühnen-)Häuser auf einem gemeinsamen Grundstück mehr oder weniger eng miteinander kombinieren, entweder in einem Baukörper (Bsp. Frankfurt am Main, Mannheim) oder durch Zusammenstellung mehrerer Bauten (Bsp. Münster). Der Begriff wird trotz der Unschärfe seiner Definition verwendet, da er sich in der Diskussion um die Städtischen Bühnen Frankfurt seit langem etabliert hat.

¹³ Vgl. Seidl, Ernst (Hrsg.): Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur. Stuttgart 2006, S. 502.

seinem Gutachten 1957 die Doppelanlagen der Theater in Bremen, Chemnitz, Gelsenkirchen, Köln, Lübeck, Mannheim, Münster und Stuttgart an.¹⁴ Die Liste kann durch weitere, jedoch später errichtete Doppelanlagen ergänzt werden. Das Theater in Linz wartet ebenfalls mit drei Spielstätten in einem Gebäudekomplex auf, wobei seine architektonische Gestaltung durch unterschiedliche Entstehungszeiten differiert.

1953 entwickelte Mies van der Rohe mit seinem Wettbewerbsentwurf für das Mannheimer Staatstheater einen neuen Typus für Theaterbauten der Nachkriegsmoderne. Im seinem Entwurf setzte van der Rohe den Theaterbau auf eine zurückgesetzte Eingangszone im Erdgeschoss auf und überkragte sie mit dem durchgehenden Baukörper aus Stahl und Glas. Durch diesen Kunstgriff entrückte er gewissermaßen den Theaterbau, welcher sich nunmehr den Außenstehenden bühnenhaft öffnet und dadurch zu einem Ort gesellschaftlicher Selbstdarstellung wird.¹⁵ Der nicht realisierte, jedoch breit rezipierte Entwurf Mies van der Rohes lieferte damit einen neuen Ansatz für Theaterbauten in Deutschland. Die nüchterne Tragstruktur der geplanten Stahl-Glas-Konstruktion des Staatstheaters sollte durch die Verwendung kostbaren Marmors im Erdgeschoss einen Gegensatz erhalten. Die flankierenden Marmorwände umfingen einen Raum, der in der streng symmetrischen gehaltenen Konstruktion des Obergeschosses durch transparente Weite wieder geöffnet werden sollte. Mit seinem Entwurf schuf der Klassizist unter den modernen Architekten ein wichtiges Vorbild, nicht nur für die Frankfurter Architektengemeinschaft, sondern auch für andere Architekten.

Zu den bedeutendsten Theaterbauten der Nachkriegszeit gehört das 1956 begonnene und im Dezember 1959 eröffnete Musiktheater im Revier (MiR) in Gelsenkirchen-Schalke. Die unter der Leitung des Architekten und Stadtplaners Werner Ruhнау tätige Architektengemeinschaft Deilmann/von Hansen/Rave/Ruhnau errichtete die Doppelanlage mit einem Großen und einem Kleinen Haus. Sie fußt unmittelbar auf dem Vorbild des Mies'schen Entwurfs, wie Ruhнау später offen bekannte.¹⁶ Der auf einem dunkel abgesetzten und zurückspringenden Erdgeschoss aufgesockelte

¹⁴ ISG S4c 320, Otto Apel: Theater-Doppelanlage Frankfurt am Main, Gutachten vom 18. März 1957, S. 16.

¹⁵ Schubert 1971, S. 22: „Hier ging es weniger um die Revolution der Bühnenform [...] als vielmehr um die Kommunikation von Stadt und Publikum. Das Theater öffnet sich zur Stadt und erstrebt eine enge Verbundenheit mit seinem Publikum ‚draußen‘.“

¹⁶ Hesse, Michael; Bockemühl, Michael: Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein. (KunstOrt Ruhrgebiet; 3), Ostfildern 1995, S. 38.

Theaterbau steht als Point de Vue am Ende einer nordsüdlich verlaufenden Einkaufsstraße, gewissermaßen wie auf einem Tablett und präsentiert ein bühnenartiges und vollständig verglastes Foyer mitsamt inszenierter Treppenanlage. Hier wird Kultur zur res publica und gleichzeitig zu einem werbewirksamen Aushängeschild der Stadt.

1960 stellte Adolf Arndt in seinem berühmt gewordenen Vortrag „Demokratie als Bauherr“ angesichts der öffentlichen Bauten in der Bundesrepublik Deutschland seinen Zuhörern die Frage: „Sollte es nicht einen Zusammenhang geben zwischen dem Öffentlichkeitsprinzip der Demokratie und einer äußeren wie inneren Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit ihrer öffentlichen Bauwerke?“¹⁷ Das Gelsenkirchener Theater erfüllt diese Vorstellungen von Transparenz und Offenheit und fungiert damit ganz im Sinne Adolf Arndts als ein wichtiges Vorbild für öffentliche Bauten (der Kultur) in einer Demokratie. Die von Mies van der Rohe aufgemachte Typologie eines aufgesockelten Bauwerks mit gläsernen Fassaden fand auch an anderen Häusern ihre Umsetzung. Die Staatsoper in Hamburg, das Nationaltheater in Mannheim sowie das heutige Heinz-Hilpert-Theater in Lünen verwenden eine solche Typologie.¹⁸

Ein vergleichbares Vorgehen findet sich in Frankfurt, wo wegen des Altbaus das Foyer jedoch nur mit einer geringen Tiefe entwickelt werden konnte. Der breit gelagerte Baukörper des 120 Meter langen aufgeständerten Foyers stellt sich in einen bewussten Kontrast zu den rahmenden Hochhäusern seines Umfelds. Städtebaulich bildet der quergelagerte Riegel des Schauspielhauses einen Haltepunkt und gleichzeitig einen räumlichen Abschluss der Wallanlagen. Der Bauplatz der Doppelanlage war auf eine enge städtebauliche Situation begrenzt und auf allen Seiten von Straßenzügen umschlossen. Die Aufständigung des Foyers als Reaktion auf die beengte städtebauliche Situation geriet so zum Kunstgriff und wird so – nicht ungewollt – zum repräsentativen Schaufenster der Kultur.

Die Nordfassade der Städtischen Bühnen hat ihre ursprüngliche Gestalt bis zum heutigen Tag weitgehend bewahrt. Architektonisch gesehen besitzt das Foyer eine Klammerfunktion, die beide Häuser, Schauspiel und Oper, räumlich und funktional zusammenführt. Sichtbar gemacht wird dies an der aufgeständerten Glasfront der

¹⁷ Arndt, Adolf: Demokratie als Bauherr. (Architextbook; 1), (EA 1961) Berlin 1984, S. 20.

¹⁸ Schubert, Hannelore: Moderner Theaterbau. Internationale Situation – Dokumentation – Projekte – Bühnentechnik. Stuttgart/Bern 1971, passim.

Doppelanlage und zeigt sich insbesondere an den Übergängen des Foyers zu der Ost- und Westseite. Die dortigen Fassaden wurden bewusst abgesetzt von dem gläsernen Baukörper des Foyers. Sie betonen dessen Eigenständigkeit und zugleich dessen Funktion als räumliche Klammer.¹⁹ Die ostentative Öffnung der Städtischen Bühnen zum Willy-Brandt-Platz findet ihre architektonische Entsprechung in der Transparenz des Foyers. Es betont den öffentlichen Charakter der Städtischen Bühnen. Die beiderseitige Transparenz sowohl nach innen als auch nach außen charakterisiert das Foyer als einen Transitionsraum. Das Spannungsverhältnis von Innen und Außen wird aufgehoben und nun für beide Seiten zu einem öffentlichen Ereignis: Theaterbesucher erfahren im Foyer die Stadt als öffentliche Bühne, Passanten wiederum erfahren das Foyer als gesellschaftliches Spektakel.

Wichtiger Bestandteil des Foyers wurde die Rauminstallation „*Wolken*“ des ungarischen Künstlers Kemény, die eine einzigartige Atmosphäre schafft. Die sicht-, aber nicht greifbaren und ständig sich verändernden Strukturen natürlicher Wolkenformationen wurden von Kemény in dem starren Material des Kupferblechs eingefangen. Das Kunstwerk birgt eine komplexe Dialektik: Immaterialität und Flüchtigkeit werden durch das starre Material Kupfer eingefangen. Schwere und Leichtigkeit, Bewegung und Starrheit werden in Dialog miteinander gebracht. Zugleich wird ein Naturschauspiel künstlerisch in eine neue Form transformiert und – zum Vergnügen von Theaterbesuchern und Passanten im öffentlichen Raum – in einem Kulturbau regelrecht inszeniert.

Günther Vogt sah in den *Wolken* Keménys ein „*Novum nicht nur für Frankfurt, sondern für jede Großstadt*“. Und er fügte hinzu: „*Hier ist ein besonders großer Schritt in die Zukunft getan worden, kaum vergleichbar mit der Anlage des grünen Gürtels an der Stelle der Stadtwälle, des Hauptbahnhofes vor der Stadt, der Wohnviertel im Nordwesten, denn was sich dort setzte, öffnet sich hier; dem Menschen im Innenraum wurde plötzlich die Decke über dem Kopf weggezogen und statt ihrer ein Himmel aus leichtmetallenen Wolken installiert. Fest steht, dass die Stadt mit ihrem Theaterfoyer alle ihre bisherigen Maße gesprengt hat und auch mit dem Dreiklang von Kunstwerken*

¹⁹ Schubert 1971, S. 85: „In Frankfurt gar wurde die umgreifende Glasfront des Foyers zum zusammenfassenden architektonischen Moment, indem sich hinter ihr die heterogenen Elemente verschiedener Baustufen verbergen.“

[...] *dekorative Vielfalt von ehemals durch überdimensionale Einzelstücke ablöste*“.²⁰ Mit dem Foyer gehen Architektur und Kunst im Sinne eines Gesamtkunstwerks eine geradezu symbiotische Beziehung ein. Gegen „den erhebenden ‚himmlischen‘ Glanz der Kumuli von Zoltán Kemény kommt kein Werk der aktuellen Event-Dekorationskunst an“ befand noch fünfzig Jahre später der Frankfurter Architekturkritiker Dieter Bartetzko.²¹

Denkmalwerte

Die Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main wurden als Doppelanlage errichtet. Dabei handelt es sich gewissermaßen um eine gewachsene Struktur, deren Erscheinung im Wesentlichen auf das erste Schauspielhaus von Heinrich Seeling zurückzuführen ist. Insofern stellt die Frankfurter Doppelanlage einen Sonderfall dar. Als Doppelanlage weist sie kein eigenes Alleinstellungsmerkmal auf, da dieser Typus in der Nachkriegszeit mehrfach gebaut wurde. Auffällig ist die enge Verwobenheit zweier Baukomplexe, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Auf der einen Seite findet sich ein durch den Weltkrieg fragmentierter historistischer Theaterbau, auf der anderen Seite ein modernes Schauspielhaus in der Formensprache der 1960er Jahre.

Aus technischer Sicht beeindruckt die Drehbühne des Opernhauses durch ihre Größe. Vergleichbare Konstruktionen sind auch andernorts anzutreffen wie etwa im Verkehrsbau. Bestechend bleibt die Adaption der Konstruktionsform für die in Frankfurt zu realisierende Bühne. Nach dem Brand von 1987 wurde sie baugleich instandgesetzt. Für das Schauspielhaus der 1960er Jahre insgesamt war die Behebung der Brandschäden von 1987 nur ein Glied in einer Kette weiterer Veränderungen und Sanierungen im Laufe der Jahrzehnte, die die ursprüngliche Gestaltung erheblich minderten.

Architektonisch repräsentativ für die 1960er Jahre und stadträumlich wirksam blieb das Foyer. Markant bringt es den kulturellen Anspruch der Doppelanlage am Übergang von der Innenstadt über die Wallanlagen zum westlich anschließenden Bahnhofsviertel

²⁰ Vogt, Günther: Genius Loci. Frankfurt am Main 1966.

²¹ Bartetzko, Dieter: Man will doch nur spielen. In: Städtische Bühnen Frankfurt am Main GmbH (Hrsg.): Ein Haus für das Theater. 50 Jahre Städtische Bühnen Frankfurt am Main 1963-2013. Leipzig 2013, S. 270-283, hier S. 283.

zur Geltung. Die Städtischen Bühnen bilden einen Point de vue am südwestlichen Ende der Wallanlagen und konstituieren mit dem vorgelagerten Verkehrsraum eine Freifläche eigenen Charakters. Die Folie, vor der sich das gesellschaftliche Leben an diesem Ort abspielt und in die die Städtischen Bühnen eingebunden sind, zeigt sich in der Nordfassade der Anlage. Das Foyer wirkt als bidirektionales Schaufenster sowohl nach außen als auch nach innen und stellt so die für einen Kulturbau notwendige Repräsentation her. Das „Wolken“-Kunstwerk des Künstlers Zoltán Kemény setzt den künstlerischen Schlusspunkt in der Raumform und der Außenansicht des Foyers.

Das Foyer der Städtischen Bühnen erfüllt die gesetzlichen Voraussetzungen eines Kulturdenkmals aus geschichtlichen, künstlerischen und städtebaulichen Gründen.

Wiesbaden, 17.04.2020

PD Dr. Ralf Dorn, LfDH